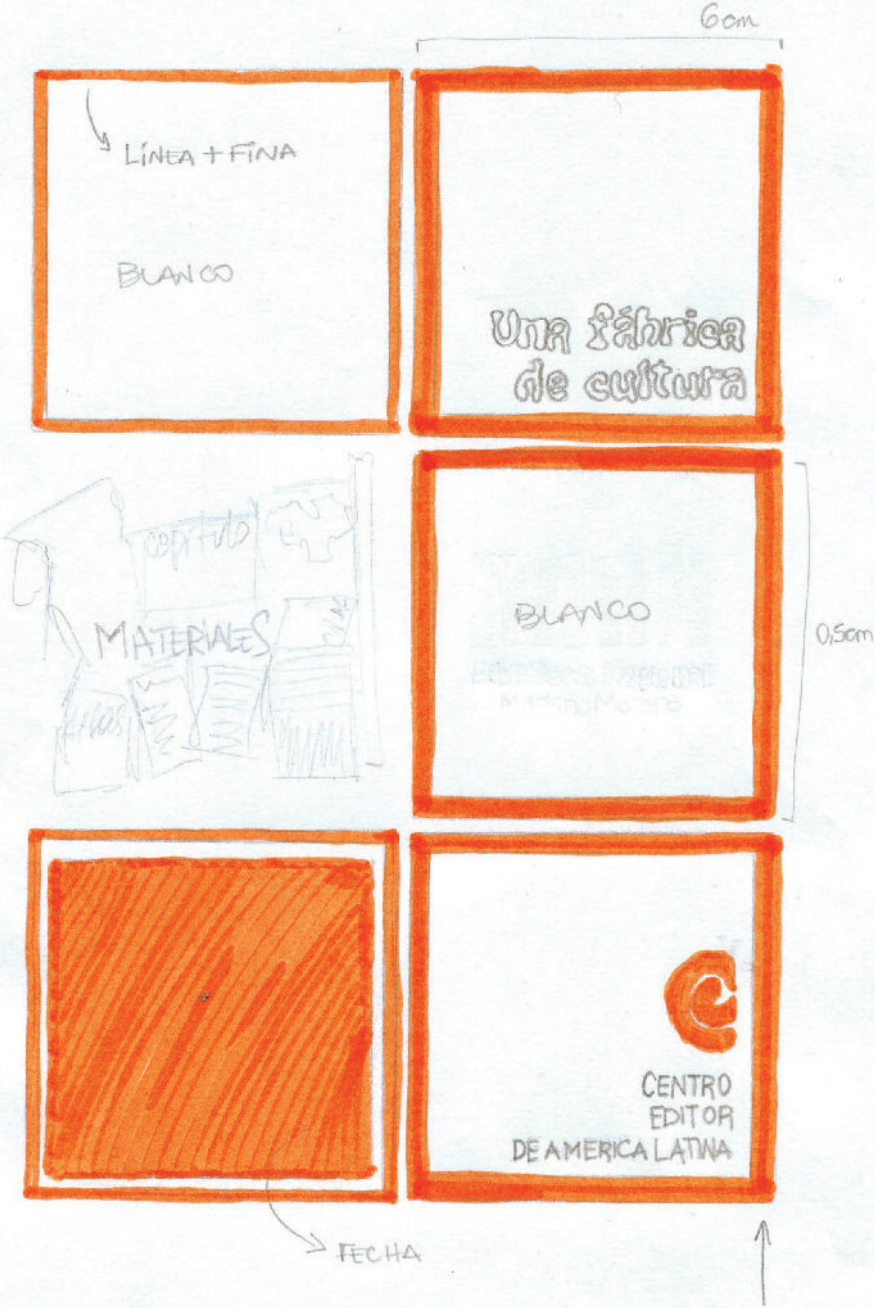
Una fábrica de cultura

Mayo - Agosto
2017

CENTRO
EDITOR
DE AMERICA LATINA


6cm
LÍNEA + FINA
BLANCO
Una fábrica de cultura
MATERIALES
BLANCO
0,5cm
CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA
FECHA

Biblioteca Nacional de la República Argentina
Centro Editor de América Latina : una fábrica de cultura ; contribuciones de Vera de la Fuente ; editado por Judith Gociol ; prólogo de Alberto Manguel. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2017.
68 p. ; 19,5 x 14 cm.

ISBN 978-987-728-085-2

1. Políticas Editoriales. 2. Acción Cultural. 3. Historia Argentina. I. Fuente, Vera de la, colab. II. Gociol, Judith, ed. III. Manguel, Alberto, prólog.
CDD 070.59

© 2017, Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Agüero 2502 (C1425) CABA
www.bn.gov.ar

ISBN 978-987-728-085-2

Impreso en Argentina

A Wenceslao Araujo, Nicolás Babini, Alberto Bernades, Graciela Cabal, Elena Chiozza, Beatriz Ferro, Aníbal Ford, Oscar Troncoso, Susana Zanetti por su aporte a la recuperación de esta experiencia editorial, mientras los tuvimos por acá.

Boris Spivacow, fundador del Centro Editor de América Latina. Foto: Fiora Bemporad

En 1966, en medio de la dictadura de Juan Carlos Onganía, Boris Spivacow fundó el Centro Editor de América Latina. En un departamento prestado, con un grupo de inspirados y corajudos intelectuales y artistas –entre ellos, Horacio Achával, Oscar Díaz, Aníbal Ford, Jorge Lafforgue, Graciela Montes, Beatriz Sarlo y Susana Zanetti– y con dinero que le dieron algunos amigos, Spivacow, quien acababa de cumplir cincuenta años, creó uno de los proyectos editoriales más importantes y originales de la historia de las letras castellanas. Con la experiencia de su trabajo en Eudeba, donde había revolucionado el concepto de editorial universitaria con proyectos tan diversos como los cuadernos de breves ensayos científicos y literarios; y con la extraordinaria colección de clásicos argentinos, vendida cada semana en paquetes de cuatro fascículos en quioscos instalados en las escuelas y las universidades, Spivacow hizo del CEAL un poderoso instrumento intelectual para combatir la campaña de estupidez y subyugación instaurada por el régimen militar. Contra la violencia y la censura del Estado, Spivacow propuso, a través del CEAL, ejemplos de mundos mejores y posibilidades de combates intelectuales que afirmaban la persistencia de la libertad de pensamiento.

La colección Capítulo –acerca de la literatura argentina–, publicada en fascículos acompañados de obras ejemplares, extendida a autores de todo el mundo en Capítulo universal, que puso a disposición de los lectores obras que hasta entonces solo podían leerse –si es que podían leerse– en pésimas traducciones españolas; los fascículos de literatura contemporánea, donde los argentinos pudimos descubrir a escritores del mundo entero como Peter Handke, Arnold Wesker y Marguerite Duras; la colección Serie del encuentro, que rescató del olvido obras esenciales de la literatura de nuestro país, fueron durante esos años de sufrimiento un refugio para la cordura y la inteligencia. El 26 de junio de 1980, siguiendo la trillada costumbre de las dictaduras, los militares ordenaron una quema de libros que acabó con la mayor parte del fondo de la editorial; otro ejemplo más de la terca futilidad de la censura. El homenaje que la Biblioteca Nacional rinde hoy a la memoria viva de Boris Spivacow y a sus colaboradores en el CEAL es una prueba más de que el libro es, más que cualquier otra arma, el modo más perseverante para enfrentar todas las dictaduras.

Alberto Manguel
Director de la Biblioteca Nacional

Parte del staff del Centro, de izquierda a derecha, Jorge B. Rivera, Jorge Lafforgue, Susana Zanetti, Graciela Cabal, Amanda Toubes, Jorge Albertoni, Buenaventura Bueno y Boris Spivacow

Reencuentro
Diez años después

El vínculo entre la Biblioteca Nacional y el Centro Editor de América Latina es el de un amor correspondido y, en ese lazo, esta muestra es un reencuentro.

En 2006 la Biblioteca decidió bautizar con el nombre de José Boris Spivacow –el fundador del CEAL– una de las dos plazas que ladean su edificio. Ese gesto precipitó una cadena de voluntades, solidaridades y afectos; andamiaje imprescindible para el proyecto institucional que se llevó a cabo a partir de ese momento, bajo la gestión del entonces director Horacio González: la recuperación de documentación, bibliografía y testimonios de las experiencias pioneras de Eudeba y del Centro Editor.

La tarea que se inició con una muestra el día del bautismo de la plaza, se extendió por seis años e incluyó dos exposiciones (*Mirala hasta que te guste*, homenaje a Oscar "el Negro" Díaz, y *Tinta sobre papel*, grabados y dibujos originales de libros de Eudeba y del Centro Editor de América Latina), un acto en honor a Aníbal Ford y la edición de dos relevamientos comentados de los catálogos de ambas editoriales.[1] En 2012, además, varias colecciones fueron digitalizadas por estudiantes de la carrera de Ciencias de la Comunicación, a partir de un convenio con la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Gracias a la generosidad de los donantes, la Biblioteca incorporó a su patrimonio unos seis mil ejemplares de libros y fascículos, actualmente inventariados, catalogados y puestos a disposición de los lectores.

Con un equipo de trabajo integrado por Esteban Bitesnik, Jorge "Coco" Ríos y Cecilia Arthagnan fueron tomadas más de sesenta entrevistas[2] y se reunieron fotos, cartas, artículos periodísticos, afiches, pósters, expedientes judiciales, catálogos, películas, chapas de impresión... Materiales preservados en el Departamento de Archivos, que por 2006 recién comenzaba a gestarse y ahora es un espacio sólidamente constituido.

1. *Más libros para más. Colecciones del Centro Editor de América Latina* y *Libros para todos. Colecciones de Eudeba bajo la gestión de Boris Spivacow (1958-1966).*

2. Gran parte de los testimonios que se reproducen en este catálogo fueron extraídos de esas entrevistas, salvo unos pocos que se sumaron especialmente para esta muestra.

Estos documentos sirvieron de base para esta nueva muestra, propuesta por Alberto Manguel a medio siglo del primer año de vida del Centro Editor.

La llegada de un libro o un fascículo a las librerías y quioscos implicaba:[3] la creación de una colección y la elaboración y discusión de sus contenidos; el encargo de los trabajos; la investigación y/o escritura de cada título; la recepción del original y su lectura; el diseño; la corrección; la composición en un taller de linotipia; la impresión; la encuadernación.

Un ida y vuelta entre la redacción y los talleres, no exento de roces pero enormemente activo a juzgar por los resultados. Replicando ese esqueleto de trabajo, a la vez productivo y creativo, se organizó la exposición que ahora presentamos con la idea de dilucidar cómo se gestó cotidianamente esta longeva fábrica de cultura.

Así, para esta ocasión, se recuperaron viejos vínculos y se tejieron otros lazos, igualmente solidarios y amorosos.

- Ángela Ruggiero de Corbalán, viuda del fotógrafo, documentalista y artista plástico, Ignacio Corbalán, puso a disposición un archivo de doscientos mil negativos, cada uno perfectamente fichado y clasificado; una emocionante práctica doméstica de organización de la memoria.

- Graciela Rosenberg entregó a la Biblioteca cientos de acetatos y películas de la serie Pintores Argentinos que Spivacow le había dado a su padre, José Rosenberg.

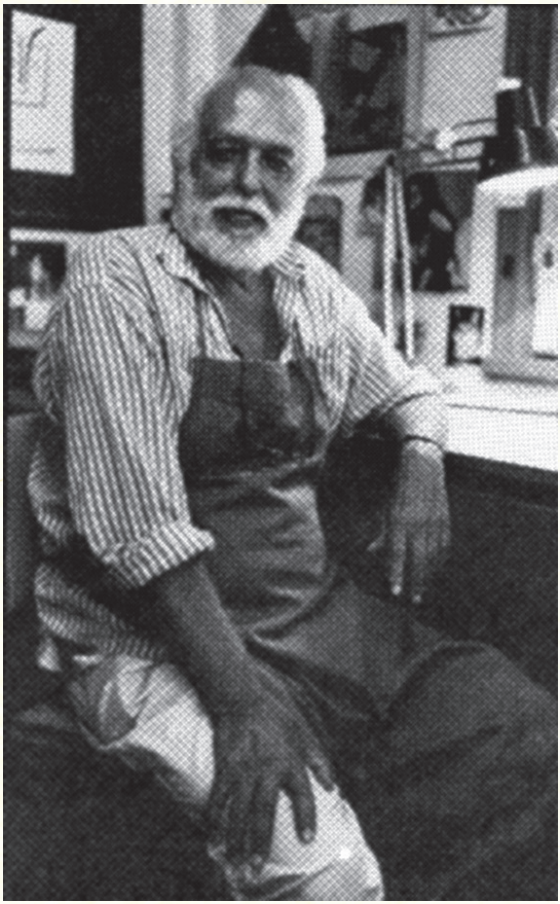
- Los hijos y los nietos de Gustavo Valdés de León donaron una importante cantidad de documentos y papeles de trabajo del diseñador gráfico del Centro.

- Darío Cantón, que conservó desde septiembre de 1989 una hoja de las libretitas de Spivacow, en la que Boris le anotó de puño y letra el presupuesto de un libro.

- Alberto Torrilla, quien estuvo a cargo de la librería de la editorial y desde entonces conservó el fichero con los datos de los accionistas del Centro, entre otras reliquias.

Oportunamente recuperados, estos materiales no solo componen esta nueva exposición sino que son la constatación de la magnitud de un emprendimiento editorial en el que convivían por lo menos dos generaciones: la de aquellos que tenían ya un recorrido laboral e intelectual, sea dentro o fuera de la Universidad, y la camada de los recién recibidos o todavía en formación. Una parte importante de los pensadores,

3. Para profundizar en algunos de los procesos técnicos que se mencionan en estas páginas ver el glosario al final del catálogo.



Oscar “el Negro” Díaz, jefe de arte del CEAL

científicos y artistas que conforman el actual mapa de la cultura argentina trabajaron y crecieron en esa redacción.

El CEAL estaba impulsado por una tríada memorable: Boris, que fue la voz editorial; el gran conocedor de literatura, Horacio Achával, que le aportó letra; y el diseñador y jefe de arte, Oscar "el Negro" Díaz, que dio cara y cuerpo al proyecto. Eran intelectuales de vasta formación y lecturas, capaces de discutir teoría pero también de acertar en el gramaje del papel.

Pero no hubiera llegado a ser lo que fue sin un equipo de trabajadores curiosos y bien dispuestos (entre otras cosas a aceptar sueldos "sin fines de lucro", como decían), por colaboradores que no siempre percibían derechos de autor; por amigos, colegas editores y proveedores que salvaban al sello de las endémicas crisis económicas, de las que el Centro salía a flote con nuevas colecciones en galera.

De hecho, el sello nació gracias al aporte cantante y sonante de personalidades convocadas por el propio Boris y a las acciones que compraron hasta los empleados a quienes el gerente general les aseguró que "se llenarían de oro".

Sobre esos pilares se levantó el proyecto de promoción de la lectura de mayor envergadura que tuvo la Argentina desde los tiempos sarmientinos: unos cinco mil títulos de libros y fascículos reunidos en setenta y nueve[4] colecciones que llegaban a las capas medias y bajas de todo el país –e incluso del exterior– al precio de un kilo de pan.

"Tenían razón los militares cuando decían que éramos subversivos", comentaba Ricardo Figueira, documentalista del Centro. La cantidad de lo publicado, el contenido, el precio y su enorme distribución subvirtieron las propias reglas del mercado editorial.

Del onganiato al menemismo, la producción del CEAL estuvo surcada por dictaduras y censuras; crisis económicas y democracias no del todo consolidadas; cambios sociales; modificaciones en la producción, recepción y consumo en el mercado del libro; desarrollos tecnológicos y nuevas pautas culturales.

A la par la Biblioteca tuvo su propio –y, por momentos, dramático– derrotero.

Desde la inauguración de la Plaza Boris Spivacow hasta acá, el editor pasó de ser recordado en ámbitos reducidos y especializados a terminar homenajeado en la

4. Nobleza obliga, debo reconocer que en el catálogo *Más libros para más* referimos a setenta y ocho colecciones y cometí un error. Luego de publicado, Graciela Montes consultó por el libro *Historia del cine argentino* y ahí caí en la cuenta de que luego de tenerlo meses sobre el escritorio, incluso repetido, no figuraba en el catálogo. Es una buena ocasión para enmendar esa y otras posibles equivocaciones. Me consuelan, a medias, las palabras de Aníbal Ford: "Es la prueba de que este trabajo lo hicieron seres humanos y no es obra divina".

Legislatura porteña. Su nombre fue tomado como denominación de una colección universitaria ("Los libros de Boris", de la Unipe), de un concurso de investigación de la propia Biblioteca Nacional y como marca de los lectores digitales y tablets de Eudeba ("Boris 611L" y "Boris T811W"). Se publicaron artículos periodísticos y, entre otros actos reparatorios, el colectivo cultural La Grieta colocó una placa en el baldío de Sarandí donde, por orden de un juez, fueron quemados un millón y medio de ejemplares del Centro Editor durante la última dictadura militar. Además, circula por el país y el exterior la muestra *Memoria en llamas*, con las fotos de ese nefasto día tomadas por Figueira a pedido de las autoridades policiales y judiciales.

Boris (todos lo llamaban por su nombre de pila, más que por su apellido) era un progresista de izquierda que había militado en la Federación Juvenil Comunista, que amaba la literatura rusa y las que habían sido sus lecturas de infancia en una familia judía atea; un iluminista seguro de que los libros hacían mejores a las personas y que mejores personas iban a construir un mundo mejor. Un defensor de sus principios hasta límites de una coherencia, una austeridad y una terquedad hoy entendidos como imposibles.

Definido como un "idealista" –un calificativo que mezcla admiración y un dejo demodé– se transformó, con el tiempo, en una figura mitificada por un tipo de idolatría tramposa, ya que colocar al mensajero en un panteón inalcanzable es un modo de inocularlo. Es la expresión mejor lograda de un pasado, dorado sí, pero pasado.

Por todas estas circunstancias, la muestra que presentamos este 2017 en el Museo del libro y de la lengua se propone como un reencuentro:
con la experiencia del Centro Editor
con la figura quijotesca de Boris
con sus inescindibles compañeros de aventura
con los familiares de Spivacow
con los que nos apoyaron entonces y nos acompañan ahora
con antiguos y nuevos donantes
con viejos y actuales lectores
con el ideario de la editorial
con su praxis
con sus aciertos
con sus equívocos
con un modo de fabricar cultura que –cincuenta años después– todavía nos interpela.

Judith Gociol

Aníbal Ford, cuyos papeles de trabajo integran ahora el Departamento de Archivos. En la foto, junto a Spivacow, Elena Corrado y Marta Merkin en los festejos de aniversario de la editorial, en 1993

Tras las huellas del CEAL

Se exponen en *El Centro Editor de América Latina. Una fábrica de cultura* algunas huellas materiales de una de las experiencias más importantes que dieron vida al campo editorial en nuestro país. Así, se ofrece al visitante una oportunidad poco común: observar todo aquello que hay detrás –o antes– de que una publicación llegue a sus manos. Originales de tapas, correcciones de galeras, ferros, grabados en chapa, acetatos y filminas de distinto tipo, entre otros materiales producidos artesanalmente para ser utilizados en las distintas etapas del circuito de edición. Hoy –abandonados de ese impulso que los hacía pasar agitadamente por múltiples manos y mesas de trabajo– se han convertido en valiosos testimonios de la impresionante actividad desplegada por el Centro Editor durante sus treinta años de existencia, a la vez que ilustran una época y una forma de la producción editorial que en buena medida ha quedado en el pasado. A tal punto que en muchos casos, para recobrar los nombres exactos de estos materiales –que en su carácter ambiguo tanto podrían considerarse documentos de archivo como piezas de museo– debemos acudir a los saberes y a la privilegiada memoria de los viejos conocedores del oficio. ¿Cuál es el sentido de conservarlos? ¿Por qué nos proponemos reunirlos, describirlos, clasificarlos, difundirlos? ¿Para qué mostrarlos, iluminarlos, narrarlos, verlos, aquí en el museo?

Junto a las cartas, fotografías, artículos periodísticos, catálogos y materiales publicitarios procedentes de diversos archivos personales de varios integrantes del Centro Editor –laboriosamente recopilados desde el año 2006 en el marco del proyecto "Biblioteca Spivacow: recuperación de libros, documentos y testimonios de las experiencias de Eudeba y el CEAL"–, y las entrevistas realizadas por el equipo de ese proyecto como parte de su investigación, estos materiales dieron forma a dos colecciones documentales dedicadas a las empresas culturales encabezadas por el editor. Ambas colecciones se conservan en el Departamento de Archivos, donde los materiales así reunidos se organizaron y dispusieron para su consulta pública.

A través del proyecto "Biblioteca Spivacow" también llegó en el año 2009 el archivo personal de Aníbal Ford –gracias a la donación de su esposa Nora Mazziotti y de sus hijos–, conformado por sus papeles de investigación y docencia en los temas ligados a la comunicación social y a la cultura popular, así como una gran cantidad de materiales ligados a su labor editorial en Eudeba, en el CEAL y en la revista *Crisis*.

Como el visitante podrá ver, los archivos se entrecruzan y dialogan alrededor de Spivacow. De esa constelación participan también algunos documentos procedentes

del archivo del historiador socialista Oscar Troncoso, que contiene correspondencia, fotografías y otros materiales ligados a las colecciones que dirigió: *Diez años de polémica. 1962-1972: los hechos, los hombres* (1972); *La vida de nuestro pueblo. Una historia de hombres, cosas, trabajos, lugares* (1981) y la clásica *Biblioteca Política Argentina* (1984). Con motivo de esta muestra se produjeron también nuevas y valiosas donaciones: la rueda sigue girando.

Cuando recibimos –de manos de Judith Gociol– los primeros documentos que hoy integran la Colección CEAL, el área de Archivos estaba iniciando sus tareas de búsqueda, resguardo y difusión de los archivos personales y de entidades ligadas a la vida cultural y política de nuestro país. Hoy integran su patrimonio cerca de ochenta fondos entre los que se encuentran los archivos de intelectuales, escritores, críticos literarios, periodistas, historiadores, en fin, hombres y algunas (todavía muy pocas) mujeres que han formado parte de la historia de la edición, la prensa y la literatura argentina a lo largo de todo el siglo XX. También se incorporaron archivos de redacción de editoriales como Haynes, Sopena Argentina, El Laborista, la Editorial Sarmiento (editora del diario *Crónica*) y los archivos de editores como Arturo Peña Lillo, del librero y editor Rubén Falbo, de Abelardo Arias y la editorial Tirso, por mencionar algunos.

Conservar y difundir la memoria impresa de la cultura es la misión de la Biblioteca Nacional y los archivos forman una zona irreemplazable de esa memoria. No sabemos exactamente qué sucedió, qué destino tuvo el archivo del Centro Editor, luego de su cierre definitivo en 1995. La Colección CEAL no pretende suplir esa falta: ojalá algún día sea posible recuperar algo más de ese archivo que otros hubieran querido quemado, borrado, olvidado para siempre. La tarea emprendida es más bien una apuesta –iniciada en 2006 y que en esta muestra vuelve a afirmarse– por la preservación y difusión de un legado cultural que en estos años la Biblioteca Nacional Mariano Moreno sostuvo con el apoyo de muchos de quienes estuvieron ligados de una u otra forma al Centro Editor. Por eso queremos aprovechar esta ocasión para hacer llegar a todos ellos un agradecimiento en nombre de la BNMM y convocar una vez más a colaborar con la Colección CEAL para que su memoria siga creciendo.

Vera de la Fuente
Departamento de Archivos

Material complementario de uno de los fascículos de la serie Siglomundo.
Colección CEAL, Departamento de Archivos de la BN

Atlas de las Revoluciones
La revolución inglesa 1642-1689
La revolución norteamericana 1778-1792
La revolución francesa 1789
La revolución latinoamericana 1810-1830
Las revoluciones francesas 1831
El mosquitero europeo 1840-1910
El 48 europeo 1848
La Comuna 1871
La revolución china 1900-1973
La revolución rusa 1908
La revolución turca 1908-1924
La revolución mexicana 1910
La revolución soviética 1917
La revolución húngara 1918-1919
Los espartacistas 1919
El fascismo 1922
La revolución vietnamita 1930-1973
El nazismo 1933
El falangismo 1936
El peronismo 1943-1973
La revolución indonesia 1945-1949
La revolución nasserista 1952-1970
La revolución cubana 1953-1959
La revolución argelina 1954-1962
La revolución congolesa 1959-1968
Las revoluciones en Africa 1960-1973
Las revoluciones en América Latina 1960-1973
ORBIS

"Todo el tr
Centro Edit
llamarse co
una de sus c
transform

Miguel Palermo,

rabajo del
tor debería
omo el de
olecciones:
naciones"

integrante del CEAL

El proceso de producción
FÁBRICA DE CULTURA

El Centro Editor de América Latina inició su actividad el 21 de septiembre de 1966 –onomástico que festejaban todos los años, aun en las peores circunstancias– y hacia diciembre aparecieron las primeras dos colecciones. El sello publicó hasta 1995, dos años después de la muerte de Boris Spivacow, su fundador.

A lo largo de casi tres décadas aparecieron setenta y nueve colecciones, unos cinco mil títulos, a razón de un libro por día en promedio. Muchas series estaban compuestas de por lo menos cien títulos y algunas superaron los cuatrocientos. Las tiradas iniciales no bajaban de los veinte mil ejemplares y, según consta en los listados de los materiales requisados de los depósitos de la editorial durante la última dictadura, los volúmenes secuestrados eran de cinco mil, cuarenta mil, un millón, tres millones… ejemplares por título.

El funcionamiento del CEAL era más parecido al de una redacción periodística que al de un sello editorial convencional: un espacio físico compartido donde se cruzaban los directores de las colecciones y su equipo de trabajo; los colaboradores externos (que eran un cuerpo más o menos estable de especialistas, ilustradores, traductores, correctores), a los que se les encargaba la preparación de uno o más títulos; el departamento técnico; el de producción; el de arte (que incluía a diseñadores y fotógrafos); el de publicidad y promoción; el área de archivo, documentación y fotografía; el de venta y expedición; la administración; la secretaría y la oficina de Boris. Deben haber sido por lo menos cincuenta personas fijas en los momentos de mayor esplendor.

En la oficina, trabajaban de lunes a viernes, seis o siete horas diarias, con un *sanguchito* de almuerzo y un té o café en el medio. En general, todos hacían un poco de todo, bajo la estricta injerencia de Spivacow, a quien no se le pasaba ni el más mínimo detalle.

"El clima era de un nerviosismo fuerte porque se producían muchas publicaciones semanales, y había que llegar con los plazos que demandaban. A la vez, se respiraba un clima de bohemia vanguardista, dadaísta, surrealista –contó Beatriz Sarlo–. Por tanto, si bien se trabajaba mucho, también podría decirse que se perdía muchísimo tiempo. Es rara la combinación, pero eso era lo que sucedía, se gastaba muchísimo tiempo, en conversaciones sobre literatura, sobre pintura y sobre cine, larguísimas conversaciones".

Una pérdida –formativa y creativa– de tiempo, alejada de cualquier criterio actual de rentabilidad, que se interrumpía abruptamente cuando Carlos Giraudo recorría los escritorios y apuraba el cierre a los gritos. "Es que de otra manera no daban los tiempos –se justificó retrospectivamente–. La composición, la corrección, la impresión, la encuadernación… Y teníamos que llegar a la distribuidora porque si perdías el turno, te cobraban multa y con Boris se armaba la podrida". A cargo de la coordinación de todo el proceso de producción, Giraudo acotó, no sin cierto orgullo: "Al final cerrábamos en tiempo récord: en una semana hacíamos todo, entre otras cosas porque teníamos que sacar a la calle los materiales para que entrara plata y poder cobrar, ese era un gran motor".

La obra ciclópea del CEAL conlleva una dimensión cuantitativa no solo por la envergadura numérica de lo publicado sino porque su producción no estuvo ajena a la industria cultural que comenzaba a crecer en los años sesenta y resultó una aplanadora en los noventa.

La presencia intensa de fotografías, dibujos u otros recursos gráficos; el uso de seudónimos (ya sea porque eran trabajos hechos a las apuradas o con mucha reescritura ajena; porque los autores ya habían publicado demasiados títulos en la misma colección; porque no querían quedar expuestos en tiempos de dictadura); los modos de producción y circulación... Todo estaba condicionado por este nuevo paradigma.

El gerente general se pasaba el día haciendo cuentas en sus libretitas; aprovechaba el papel milimétricamente y reutilizaba películas, fotos y contenidos.

Si las colecciones eran exitosas se alargaban, se fusionaban o se las reagrupaba; se reeditaban apenas remozadas. Era habitual que, terminada una serie de fascículos, se mandaran los ejemplares sobrantes a sacar los ganchitos y las tapas para vender la colección encuadernada en tomos. O se hacían ediciones de distintas presentaciones: en tapa blanda, en tapa dura, entelados para la venta a crédito a domicilio…

El CEAL llegó a vender cuarenta mil ejemplares de un solo título o ciento cincuenta mil fascículos por semana. Y, sin solución de continuidad, abortaba proyectos por falta de lectores. "Mirá, querido –explicó en una oportunidad Spivacow–, vamos a discontinuar

esta colección porque se venden solo tres mil ejemplares por semana". Ricardo Figueira recordó esa respuesta con asombro: hoy las tiradas son de mil o de dos mil ejemplares.

"Cuando se ponía en marcha una colección, el o los responsables de la nueva serie eran conscientes de que de su suerte inicial dependía la suerte general de la colección porque ya sabíamos que todo lanzamiento hacía una especie de curva: si arrancaba bien, alcanzaba un pico y luego se estabilizaba, para comenzar a decaer con el tiempo –sintetizó Carlos Altamirano–. De modo que lo importante era desde dónde comenzaba. Eso no solo tenía importancia para la suerte de esa colección sino para el conjunto de la editorial, porque entraba dinero inmediatamente. Por lo tanto, el resto de los empleados estaba pendiente de lo que ocurría con cada nueva colección y los directores teníamos esa inquietud en la cabeza: si todo estaba bien éramos unos héroes y si no...".

La preocupación por la venta era una variable explicitada en el quehacer de la editorial. No se la disimulaba tras argumentos engañosos. Spivacow no rehuía del mercado pero tampoco compraba espejitos de colores. Tenía sus propias leyes de la oferta y la demanda.

El Centro publicaba para vender y vendía para comer y, a la vez, producían libros porque los consideraban una necesidad alimentaria básica. "Un libro al precio de un kilo de pan" no era solo una expresión poética sino un criterio pragmático, profundamente revolucionario aun hoy, que el kilo de pan cuesta cincuenta pesos y se necesitan por lo menos siete kilos para comprar una novedad editorial.

Según Boris, la editorial era rentable si permitía seguir lanzando libros a los que la gente debía tener acceso, por eso las ganancias de las colecciones de gran venta se utilizaban para solventar otras que devenían en fracasos comerciales. Para él el intento de buscar al lector no era plata perdida.

Pensaban en el público; lo salían a buscar a la calle, en las ferias del libro de distintas partes del país; con puestos en los hospitales, con campañas en las escuelas; lo convocaban –de modo precursor para una editorial– a través de los llamados entonces medios de comunicación de masas. Los materiales se promocionaban en micros radiales, en la televisión, con publicidad en la vía pública… "Conseguimos armar, por ejemplo, un *mailing* especializado, como diríamos hoy, en un sector detectado tan precisamente como los maestros de las escuelas de la provincia de Buenos Aires y eso resultó muy valioso", precisó Francisco –Pancho– Ferrara, encargado de prensa del Centro. "Para entonces, no eran actividades demasiado típicas desde el punto vista de lo que puede ser el trabajo de difusión, era idear cosas".

Y si el público no existía, lo inventaban.

El Centro Editor creó su propio modelo de lector.

De mi estima:

Como usted sabe, toda la dirección de Eudeba y la gran mayoría de su equipo de producción, publicidad, relaciones públicas, promoción de ventas, etc., ha renunciado. Este equipo es actualmente el más importante en materia de publicación de libros que hay en nuestro idioma. Posee una valiosa red de conexiones con los principales libreros y distribuidores de todos los países de habla española y, fundamentalmente, tiene un conjunto de planes editoriales de gran importancia, cuya realización no solo constituiría un señalado hecho cultural sino también un indudable éxito comercial, ya que un buen libro es un buen negocio.

Estos planes podrían concretarse mediante la constitución de una empresa editorial que publicaría textos y obras de consulta de nivel universitario en las más diversas disciplinas, obras de actualización de conocimientos, obras de literatura, etc. De este tipo de obras -sobre todo de las de carácter científico y técnico- se publica una cantidad muy reducida en nuestro idioma y, sin embargo, son cada vez más necesarias y solicitadas.

La nueva editorial tendría posiblemente el carácter de sociedad anónima. Su capital, para poder realizar adecuadamente los planes trazados, no debería ser inferior a los $ 30.000.000.- %, pero sería muy ventajoso que pudiera alcanzar los $ 60.000.000.-%. Con un conjunto de personas interesadas en promover una empresa de indudable importancia para el país, y con la seguridad de que esta inversión sería ventajosa, este plan puede concretarse. Cada persona debería invertir de $ 200.000 a $ 500.000 % en una o en varias cuotas, y comprometerse, si fuera posible a seguir realizando durante un año un aporte mensual de $ 5.000 a $ 10.000. Se estima que las utilidades, en moneda estable, serían aproximadamente de un 30%.

Le ruego que me diga Vd. lo antes posible si podría participar en esta empresa. Por ahora, para poder trazar los planes, solo me interesa saber cuál podría ser su aporte; los detalles los veríamos después con toda la amplitud que Vd. quisiera. Si Vd. puede conversar sobre esto con algunos amigos, y darme también los nombres de los que estarían interesados y sus posibles aportes, tanto mejor. Como Vd. comprende, aquí hay un problema de tiempo pues la gente que trabajaba en Eudeba debe ubicarse lo antes posible, y se corre el peligro de que después no se pueda contar con ella.

Lo saludo cordialmente y le agradezco su colaboración.

JOSE BORIS SPIVACOW

Responder a Azcuénaga 1472
Teléfono: 82-9321, de 18 a 20

Carta de Boris Spivacow dirigida al escritor Álvaro Yunque.
Fondo Álvaro Yunque, Departamento de Archivos de la BN

Los bonos correspondientes a las acciones del CEAL y las fichas con los nombres de los aportantes que se "llenarían de oro", en palabras del gerente general.
Fondo Aníbal Ford, Departamento de Archivos de la BN

TITULO
Nº 0949
Serie 9ª
ACCIONES
Nºs 26281 al 26290
CENTRO EDITOR DE AMERICA
SOCIEDAD ANONIMA
CAPITAL AUTORIZA
$ 30.000.000.— m/n
TITULO AL POR
PESOS 10.000
DIEZ ACCIO
ORDINARIAS CLASE
DE MIL PESOS
Buenos Aires,
DIRECTOR
TITULO
Nº 1253
Serie 10
ACCIONES
Nºs 29161 al 29165
CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA
SOCIEDAD ANONIMA
Fundado en Buenos Aires el 21 de setiembre de 1966.
CAPITAL AUTORIZADO
$ 30.000.000.— m/n. c/l.
REPRESENTADO POR 30.000 ACCIONES DE $ 1.000.— C/U.
DIVIDIDAS EN DIEZ SERIES DE $ 3.000.000.— C/U.
TITULO AL PORTADOR
DE
PESOS 5.000
CINCO ACCIONES
ORDINARIAS CLASE "B" — 1 VOTO
PESOS 5.000
DE MIL PESOS M/N. DE C/L. C/U.
Emitido de acuerdo con los Estatutos de la Sociedad, aprobados por la Inspección General de Justicia el 27 de octubre de 1966 por Resolución Nº 3.723 e inscriptos en el Registro Público de Comercio el 6 de diciembre de 1966, bajo el Nº 3.269, folio 388, libro 62, tomo A de Estatutos Nacionales, y conforme con la posterior ampliación de capital realizada según las disposiciones legales respectivas.
Buenos Aires, 10 de junio de 1968
DIRECTOR
PRESIDENTE
TERAN, Oscar.-
Simbrón 3863.-1º.-Capital.-
411
% 5.000.-
SPITALOW, José Boris
Suscribe 733 acciones "A".- 1a.emisión.-
419
TOUBES, Amanda.-
Pueyrredón 2488.-14 B.-Capital.-
418
TORRILLA, Alberto.-
Italia 721.-Villa Ballester
Nº 10
352
370
DOTTORI, Nora
GIRAUDO, Juan Carlos
Potosí 262.-Valentín Alsina.-
532
TROSCOSO, Oscar
Nº 15
PORS von HALLE, Rafael
Av. Libertador 150 Capital
S/r m$n 5.000.-
a/r m$n 5.000.- xx
Rechazó.-
DRAGUI LUCERO, Juan
Paso de los Andes 146 Mendoza
Nº 143
Nº 99
MILLAIN, Rodolfo
Brown 2384 Rosario, SANTA FE
Cta.
240
GUBER, Rebeca C.de
Córdoba 1530.-Capital.-Part.
Te.42-5044.-
Nº 235
JITRIK, Saúl
Tinogasta 5242 Capital Sus. 17
Nº 85
LANARI, Alfredo
Nº 123
MONDOLFO, Rodolfo Sus. 27.
Fco. Lacroze 3862
Nº 261
BARLETTA, Leonidas
Tinogasta 7468 Capital Central
fecha Recibo Nº $$ 30.000.-

Mitología y Caballeros

1) 4 pliegos 5000 = 21.000 g
~~1 pliego~~ (de 90 gr.)
1 pliego 180 gr.
2750 = 2750

2) 11,2
2,0
13,2
6
95 gr.

77 int. im.
7/IV/94

Los grandes poetas

1) tomos de 4 fascículos + 8 pag. gr. - 4 tot. pag. indias - tapas 18 - crédito: fascículo 90 gr.

2) tiradas:
fascículo: 3000 ej.
tomo: 2000 ej.
crédito: 2000 ej.

3) temas:
- 20 poetas románticos
- 20 poetas sociales
- 20 poetas del paisaje
- 20 poetas de la vida diaria, etc.

10/IV/94

Chiribitil

1) interior: Chambril 90 gr.
5000 chiribitil - 2000 caj

2) papel int. 1,35 con IVA — 16
entrada — 12
impresión — 9
— 38
impresión interior — 28,5

3) fascículo: $2,50
interior — 28,
papel tapa con IVA — 4,
entrada — 1,
impresión — 0,
laminado — 3
encuadernac. — 8
costo fascículo - H

4) cajitas: $75
interior
papel tapa con IVA
impresión
laminado
encuad.

5) tapa: igual (cartuli
cubrepo - papel e imp
muy buena calidad
contrap.: papel mg

Biblioteca Básica

1) precio: $3 el ej. - pago a 45 días - compra mínima 40 ej. 20% dex.
~~con cheque~~
con cheque a 45 días: idem con 17% - se puede hacer oferta ganando el 20%
oferta de muestra: girando interno - para seguir sumando hasta el n-90 - hacer nacer -

Cine

2) precio: $7.- el ej. n°s 1 al 12
Dto: 30% con cheque: 37% descuento

La rama dorada 8/VI/94

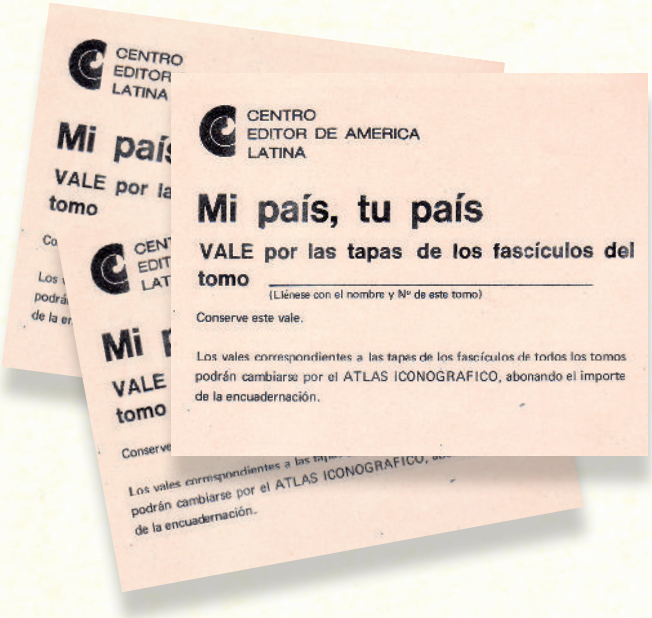
1. Papel: 95x140 cm. - Masuh America na 70 gr. a $1,10 + IVA - doble grado con - pliegos de 32 pag
tapas: Chambril 180 gr. - 4 col. - sin laminar - 5000 ej. - de a 8.-

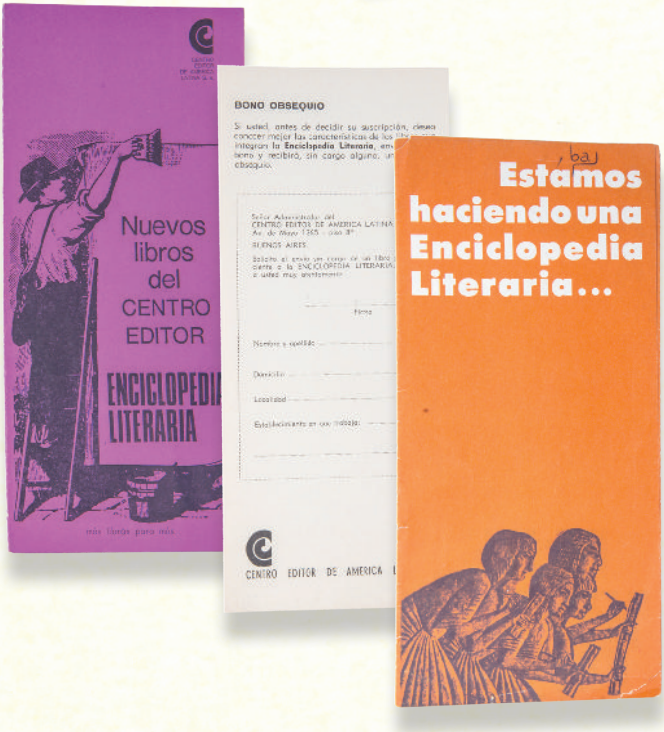
2. 128 pag (a 6 a 160 p.) — 256 pág. (224 a 288 p.)

	128 pág.	256 pág.
papel + IVA	0,200	0,400
imprs.	0,076	0,152
papel tapa + IVA	0,023	0,023
imprs.	0,018	0,018
encuad.	0,013	0,020
	0,330	0,613
precio	$1,80	$3,50
al libro:	$1,47 y $1,88	$2,87 y $2,80

3. Algunos títulos:
- E.A. Poe: pato salvaje - Jobsen
- Tijon - Conrad
- ha fórica castellana -
- E.A. romeros de tres pies - Alarcón
- ha verdad sospechosa - Alarcón
- ha flauta en el tapiz - H. James
- E. mitos - Rousseau
- E. secretos de dos patrones - Goldoni
- Frankenstein - Shelley
- Jornaciello - Marti

112 p.x
104 p.
104 p.
112 p.x
128 p.
152 p.
112 p.
112 p.x
168 p.
176 p.





Las libretitas de apuntes de Boris.
Colección CEAL, Departamento de Archivos de la BN

Los contenidos
UN GRAN LECTOR

Más allá de las coyunturas y las posibilidades concretas, en el Centro Editor –cuentan– todo se pensaba a lo grande: desde la cantidad de títulos y sus tiradas hasta las fiestas aniversario cada primavera… Boris Spivacow era parte de una generación que tomaba hasta los mínimos gestos cotidianos con vocación iluminista, con la convicción de que el saber tenía la forma de una enciclopedia, que era abarcativo, diverso en sus temáticas y con cruces. Y que esa totalidad podía ser organizada en un libro, en una serie, en una enciclopedia, o en varias. Consecuentemente, creían en un lector igualmente amplio y curioso. En un gran lector.

Hace ahora medio siglo el Centro Editor de América Latina atravesaba su primer año de vida. Para el fin de 1967 había puesto en circulación trece colecciones que abarcaban textos clásicos ilustrados de escritores argentinos vivos y latinoamericanos contemporáneos; teoría y crítica literaria; arte, ciencia o la cultura de las diferentes regiones del país; así como dos series con las que probó la venta en quioscos: Capítulo. La historia de la literatura argentina (fascículos semanales complementados con un libro) y Cuentos de Polidoro –dirigida al público infantil– que resultaron un éxito inmediato.

Si bien el énfasis no estaba puesto aún en la cultura popular o en los temas históricos y políticos, rasgos esenciales que el sello adquirió después, buena parte de la filosofía del Centro estaba ya esbozada en ese período inaugural.

Boris planteaba lo que se le ocurría y pedía a los directores de colección que elaboraran un plan; tras largos intercambios, la serie quedaba definida y los responsables en libertad de trabajo, aunque bajo la omnisapiente mirada del editor en jefe.

Muchos escritores, artistas e investigadores hoy reconocidos publicaron por primera vez en el Centro, algunos de ellos vivían en el exterior –exiliados incluso– y se los localizó a través de cartas escritas a máquina cuya respuesta podía demorar un mes.

En paralelo, varios de los asuntos desarrollados en los libros y fascículos no habían sido profundizados hasta el momento: la historia vista desde la vida cotidiana; la geografía pensada en su contexto social cultural y político; la teoría y crítica sobre temas por entonces considerados marginales, como el humor, la historieta, el folletín; géneros como el policial, la ciencia ficción y el terror, que no tenían cabida en las colecciones tradicionales de literatura; la difusión de la fotografía y de las artes plásticas fuera de los ámbitos recoletos a las que estaban ceñidas.

Lejos, en general, de los abordajes académicos, los directores de las colecciones aspiraban a lograr el tono llano pero no exento de contenido de la divulgación; el enfoque pedagógico, en el mejor sentido del término.

Aunque con este postulado como faro, tamaña producción no era homogénea ni en calidad, ni en estilos ni, incluso, en lo ideológico. Siempre dentro del gran abanico de la izquierda, ciertos títulos y colecciones discutían entre sí, igual que debatían los integrantes de la redacción.

Esa diversidad fue captada por los minuciosos informes de Inteligencia que analizaron las publicaciones, las clasificaron en comunistas, maoístas, stanilistas y otros "istas" y determinaron su grado de "peligrosidad". En la causa judicial de la quema de los libros del CEAL el juez distinguió entre los títulos que efectivamente debían ser destruidos (un 30% que era contrario "a los valores sustentados por la Constitución Nacional") y otros que no, esos fueron devueltos.

Ciencia y cientificismo; el Partido Comunista tradicional y la Unión Soviética; la Revolución cubana y la china; los movimientos armados; lo nuevo y lo viejo… "El Centro Editor bullía, ardía, latía al pulso de la época –se entusiasmaba al contar Pancho Ferrara–. Había una relación muy estrecha entre lo que se producía, la gente que trabajaba, y lo que pasaba en el país y en el mundo".

Todos esos debates eran cruzados, a su vez, por un principio de realidad; los contenidos estaban íntimamente ligados a las posibilidades materiales.

Para elegir los libros de literatura extranjera a publicar, los encargados recorrían librerías de viejo fijándose qué libros estaban fuera de derechos. De algunos de los títulos encontrados se pedía una nueva y buena traducción pero de otros se tomaba una vieja traducción y se le hacía una corrección de estilo exhaustiva para que no pudiera ser reconocida.

Aplicaban un método inventado por el Centro Editor que, con mucha voluntad, podía llamarse sinonimia y que, al decir de Ferrara, "era una actividad delictuosa. Tomábamos un libro que estaba traducido por algún señor o alguna señora y donde decía 'Las nubes teñían el panorama de gris', poníamos: 'En esa tarde, la tierna grisura de las nubes...'. Cambiábamos un poco las palabras y listo... No nos podían cobrar nada. Me acuerdo de algunos libros en los que yo hice esa maniobra: *Primer viaje en torno del globo*, de Pigafetta y unos cuentos de Andersen que, confieso, algunas páginas quedaron mejor que en la traducción original. Entre nosotros nos jorobábamos y decíamos: 'Che, a ver, te doy las dos versiones, decime cuál es la buena'. Y varias veces ganaba la mía".

En el Centro Editor se publicaron ensayos literarios que inusualmente para la época daban cifras, estadísticas y porcentajes, así como trabajos que analizaban los efectos –alienantes o no– de los medios de comunicación en las masas. De modo que las exigencias de la creciente industria cultural definían, al mismo tiempo, la forma y el fondo; a la par que padecían su lógica, la desentrañaban.

COMITE ASESOR / ENCICLOP. DE "JOVENES"

Memorandum Nº 1

Objetivos:

La "Enciclopedia" tiene como objetivo específico acercar a los adolescentes y jóvenes (11 a 16 años) un material cultural que abarque en la forma más completa e interdisciplinaria, los contenidos de las ciencias básicas y aplicadas, las ciencias del hombre, las artes y la tecnología.

-Uno de los problemas es la extensión y complejidad de las informaciones a impartir por una parte, y por otra hacer llegar un material integrado a nivel de varias disciplinas, que tenga claridad expositiva sin convertirse en un material "pedagógico".
-La publicación será lectura de "tiempo libre" y no de "tiempo escolar", sin embargo sabemos que en muchos casos servirá de apoyo instrumental a los contenidos impartidos en los últimos grados de la escuela primaria y en el ciclo básico de la escuela media.
-Los contenidos tendrán que ser impartidos en forma dinámica con lenguaje claro y accesible, para permitir una lectura entretenida y amena. Se estudiará en que forma texto, fotos, cuadros, diagramas, mapas pueden integrarse gráficamente para convertirse cada uno de ellos en parte importante del fascículo.
-Cada fascículo será en realidad un Centro de Interés o Ciclo cultural que podrá continuarse en varios fascículos según la cantidad e importancia de los temas que lo constituyen. Se partirá de los temas de interés para los jóvenes, desde la descripción del fenómeno, o hecho cultural hasta la explicación teórica del mismo (explicación de las causas y consecuencias, explicación de las leyes y teorías).
-Cada fascículo tendrá una sección de entretenimientos y manualidades que pueden apoyarse en los temas dados en el fascículo (ej.: revelación de fotos, el armado del pequeño laboratorio de fotografías, arreglo de sencillos aparatos, juegos matemáticos, "saber leér lo que dicen las estampillas", etc.
-Cada fascículo tendrá un glosario técnico que permitirá reforzar algunos conceptos dados en otros fascículos e introducir los nuevos términos.

Tipo de fascículo: no está estudiado en su talidad, pero se ha partido de estas premisas mínimas:
- será un objeto físico agradable y joven en su presentación (tapas, color, medidas)
- las medidas mínimas serán 20 cm. por 28 cm. pudiendo llegar a 23 cm. por 31 cm. con un total de 32 páginas. Pensamos que las ilustraciones pueden ocupar un 40% hasta un 60% del total del fascículo (fotos, dibujos, diagramas, mapas, etc.)

Reunión día martes 22 de setiembre Lugar: CEAL. Cangallo 1228 - 2º piso

Temas de discusión
1) Objetivos de la publicación
2) problemas que se presentan
3) metodología del trabajo del Comité asesor

Material de preparación de la Nueva Enciclopedia del Mundo Joven. Fondo Aníbal Ford, Departamento de Archivos de la BN

Literatura Colonial

Del Renacimiento al Barroco

La historia de la literatura de los países americanos, y por lo tanto la de la Argentina, posee características especiales que la diferencian en un hecho fundamental de las literaturas europeas. En Alemania, Inglaterra, Francia o España, estas literaturas acompañan con su desarrollo, como sucede en América, al desarrollo de las nacionalidades. Pero, a diferencia de las literaturas americanas, lo hacen también y simultáneamente junto con el nacimiento, crecimiento y madurez de sus propios idiomas. Así, la literatura española nace y se desarrolla simultáneamente con el nacimiento y proceso de su propio idioma, el español. Y lo mismo ocurre con la inglesa, la francesa, la alemana o la de cualquier otro país europeo, sin que puedan excluirse siquiera de esta regla países orientales como China o Japón. En nuestro continente, en cambio, el idioma español, en un momento elevado de su desarrollo, fue la lengua de los nuevos pueblos en formación, y se convirtió en el idioma nacional de éstos una vez liberados. Y, por lo tanto, en el de la literatura que estos pueblos han producido y producen. Lo mismo sucedió en América del Norte, donde el idioma que habría de ser expresión de su literatura fue el inglés, para los Estados Unidos, y este idioma, y en buena parte el francés, para el Canadá.

Esto significa que, en la época en que España conquista y coloniza nuestra tierra, la literatura que se produce en nuestro continente no sea en rigor otra cosa que una derivación, un aspecto, casi siempre menor, y provincial, de la española, y llevará a alguna de muchos especialistas y estudiosos, especialmente en los últimos tiempos, a excluir de la literatura argentina propiamente dicha la etapa de la Colonia, con el argumento de que la literatura argentina solo puede llamarse tal cuando, una vez liberado de la metrópolis, asume conscientemente la misión de

La literatura, que es allá expresión original de países ya establecidos en larguísima historia, llega a América madura, acompañando una empresa de Conquista total, que comportará el arrasamiento de cuajo de toda cultura aborigen, bajo todas sus formas, e incluso la anulación espiritual de las razas del suelo. El tener que afrontar el genio europeo esa nueva proposición del destino histórico que le plantea el trasplante trasoceánico a un nuevo ámbito territorial, y en lucha eliminatoria con nuevos personajes, no podrá dejar de reflejarse sobre la literatura, es decir sobre el espíritu de quienes deben dar cuenta de ella, y verse así proyectada a la expresión de las nuevas circunstancias acarreadas por la extraordinaria experiencia histórica. — Así, no puede por de pronto sorprender que las primeras expresiones producidas en territorio americano, durante el proceso de la Conquista y la Colonia, puedan ser entendidas como meras derivaciones o epígonos, o un

Carlos I de Borbón y Sr. de Alemania

Renacimiento y Reforma

Cronológicamente, el Renacimiento designa el período histórico que va desde fines del siglo XIV hasta fines del siglo XVI (aun cuando pueden discernirse claros antecedentes en el siglo XIII, y precisas persistencias en el siglo XVII). Se inicia en Italia, donde logra sus más altas expresiones, y en seguida se expande por toda Europa. Lo infunden, esencialmente, un sentimiento y una voluntad de renovación total de concepciones teóricas y modos de existencia. Postula como ideal el retorno a las formas y valores de la cultura clásica grecolatina —pagana— por juzgar que ésta correspondió a la más feliz realización del destino humano en la tierra. La actitud se proyecta sobre los campos filosófico, político, religioso y artístico. En el plano filosófico y político, sienta las bases del pensamiento moderno: el humanismo —que coloca al ser humano en el centro de las concepciones que le atañen como existiendo en este mundo—; el naturalismo —que juzga al hombre como un ser natural, y a las sociedades como productos humanos—; el historicismo —para el cual la historia constituye o envuelve la explicación de las cosas humanas, o dicho de otro modo, que la naturaleza de ésta está totalmente comprendida en su desenvolvimiento, y el valor de las mismas cifrado en sus orígenes. Al sentar esas bases, el Renacimiento puede ser definido como el período en que se pasa de la interpretación teológica medieval a una interpretación científica moderna de la realidad. Pero es en el plano del espíritu religioso, donde el Renacimiento implicará un hecho de específica trascendencia para la historia de la cultura americana: la Reforma. Esta se inicia originalmente fuera de Italia, y en seguida se extiende por toda Europa como las demás expresiones del Renacimiento. La Reforma ataca de frente el orden de todas las concepciones de "la tradición"

Página con correcciones de la colección Capítulo universal

Maralina Jarma, 24-x-72

LOS SIGNOS DE LA CORRECCION

LLAMADAS PARA LA CORRECCION

— cursiva
— versalitas
— versales
— negrita

Sangrar .....

Quitar la sangría .....

Anteponer .....

Quitar, suprimir .....

Volver .....

Quitar espacio .....

Dar espacio .....

Bajar lo que mancha .....

Enderezar .....

Limpiar .....

Anteponer línea .....

Quitar blanco .....

Dar blanco .....

Letra de otra fundición .....

Estos signos simplifican la labor del corrector, ya que con ellos expresa las correcciones en las pruebas de imprenta de un modo rápido y claro, lo que sería difícil con explicaciones largas y completas por medio de la escritura.

Buenos Aires, October 4th, 1967

Stanford Law Review
Stanford University
CALIFORNIA (U.S.A.)

Dear Sirs:

We are Professors of Jurisprudence at the University of Buenos Aires. At the same time we edit a series of publications under the general title "Filosofía y Derecho" (Philosophy and Law). They are published by Centro Editor de América Latina, Avenida de Mayo 1365, Buenos Aires, and are mainly meant to be used by law students and graduates.

We wish to secure your authorization to translate into Spanish and publish in that series the following articles: Hans Kelsen, "Professor Stone and the Pure Theory of Law" which appeared in Stanford Law Review, Volume 17, nº 6, July 1965. Copyrights: 1965 by the Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University, California (U.S.A.).

We want to let you know we already have the author's authorization.

Sincerely yours

Prof.Dr.Ernesto Garzón Valdés

Prof.Dr. Eugenio Bulygin
Juncal 1399
BUENOS AIRES

CENTRE NATIONAL
DE RECHERCHES DE LOGIQUE

VERMELDT IN HET
ADRES DE OFFICIELE
STRAATNAAM

Prof. Dr. Eugenio BULYGIN
Centro Editor de America Latina,
Duncal 1390

BUENOS AIRES

Argentina.

Berkeley, 10. II 67

Sehr geehrter Herr Valdes

In Beantwortung Ihres Schreibens vom 26. August 1967 erteile ich Ihnen die Genehmigung die spanischen Übersetzungen der von Ihnen in Ihrem Schreiben bezeichneten Artikel zu publizieren, vorausgesetzt, dass die Zeitschriften, in denen die Originale erschienen sind, auch einverstanden sind.

Ein Exemplar des Aufsatzes über Stone geht mit gleicher Post an Sie ab.

In vorzüglicher Hochschätzung

Hans Kelsen

Louvain, 13 octobre 1967.

LOGIQUE ET ANALYSE.

à Monsieur le prof. Eugenio Bulygin,
Buenos Aires,

Cher Collègue,

Suite à votre lettre du 4 octobre 1967, j'ai l'honneur, au nom de la Direction de Logique et Analyse, d'autoriser le Centro Editor de American Latina, de Buenos Aires, de publier dans sa collection "Filosofia y Derecho", une traduction ~~anglaise~~ espagnole des articles suivants qui ont paru dans Logique et Analyse:

Hans KELSEN, Der Begriff der Rechtsordnung, Août 1958 et Alf ROSS, Definition in Legal Language, Août 1958.

Il va de soi que cette autorisation est subordonnée expressément à la condition que l'origine des articles, publiés originalement dans Logique et Analyse, soit déclarée dans la nouvelle publication

Je suppose, au surplus, que l'éditeur de la traduction se mettra en rapport avec les auteurs pour leur soumettre le texte de la traduction.

Je vous prie de croire, mon cher Collègue, à mes sentiments les meilleurs.

Joseph Dopp, Vice-Président du Centre National
de Recherches de Logique,
100, rue Marie-Thérèse, Louvain, Belgique.

Hans Kelsen
2226 Cordonville Ave
Berkeley, California

Mr. Ernesto Garzón Valdés
Juncal 615.7 p. 17"
Buenos Aires
Argentina

AÉROGRAMME • PAR AVION

Correspondencia mantenida entre Eugenio Bulygin, director de la colección Filosofía y derecho, y personalidades del extranjero por la solicitud de derechos de publicación de material que no había sido publicado en castellano hasta entonces. Colección CEAL, Departamento de Archivos de la BN

Standard = estándar - estandarizado. /
Statu quo
Pionero
Psicología

CENTRO
EDITOR
DE AMERICA
LATINA S. A.
Dirección y Administración
Avda. de Mayo 1365 - 8º p.
37-0360/37-0380/38-1648
Buenos Aires

INSTRUCCIONES PARA LOS TRADUCTORES

PRESENTACION

1. Escribir a doble espacio, incluso cuando en el texto, notas, citas, etcétera, se emplee cuerpo menor. Usar papel oficio o carta y escribir únicamente en el anverso de la hoja. Hacer una copia con carbónico, la que se entregará al finalizar la traducción.-

2. Numerar correlativamente las hojas de la traducción en el ángulo superior derecho. Dejar 4 cm. de margen izquierdo, superior e inferior y en el izquierdo indicar dónde comienza la página del libro original con su número. Indicar la bastardilla o cursiva subrayándola con una línea.

3. Cuidar el estado de la cinta y la limpieza de los tipos para que la traducción sea clara y legible. Corregir los errores de máquina con birone azul.

4. Hacer entregar parciales de unas 50 páginas.

5. Traducir la solapa si la hay; en caso contrario, el traductor deberá hacerla en forma de un breve resumen que precise el contenido de la obra, su finalidad y los lectores a los que va dirigida.

6. La traducción debe ser íntegra y abarcar todos los elementos del libro: título, dedicatoria, índices, citas, leyendas internas de figuras, epígrafes, etcétera.

7. Para la traducción de los índices alfabéticos se dará papel especial e instrucciones orales. Tanto en los índices como en el texto se dejarán tal cual las indicaciones y referencias de página del original. En el texto de la traducción el número de página del original, en remisiones o referencias internas, deberá ser circulado: 8.

8. Las llamadas y notas al pié de página se indicarán con números volados:[3] colocados.

---

[3] En la traducción, las notas al pie irán intercaladas en el texto y separadas de éste por dos líneas.

---

después del signo de puntuación y sin paréntesis. Se indicará al margen, manuscrito, cuerpo menor, al pie. La numeración de las notas será correlativa por capítulo y para las notas del traductor se usarán asteriscos y la indicación (N. del T.) al final de la nota.

9. Ilustraciones: Indicar el lugar de las figuras en el texto de la traducción, pero separado de éste de manera que se destaque con claridad e indicando solamente el número de la figura:

Fig. 7

Los epígrafes de las figuras deberán ir en lista aparte, siguiendo el número correlativo de las mismas. En el caso de figuras, gráficos o mapas que contengan leyendas internas deberá hacerse otra lista de ellas separada de la lista de epígrafes, asignando un número a cada leyenda en el libro original y colocando el número correspondiente en la lista de traducción. En esta hoja deberá indicarse con claridad el número de la figura a que correspondan las leyendas. Se separarán con doble espacio las leyendas correspondientes a figuras sucesivas. La traducción de cuadros o tablas se hará dentro del texto.

///

CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA S. A. - RINCON 87 - BUENOS AIRES

Buenos Aires, agosto de 1971

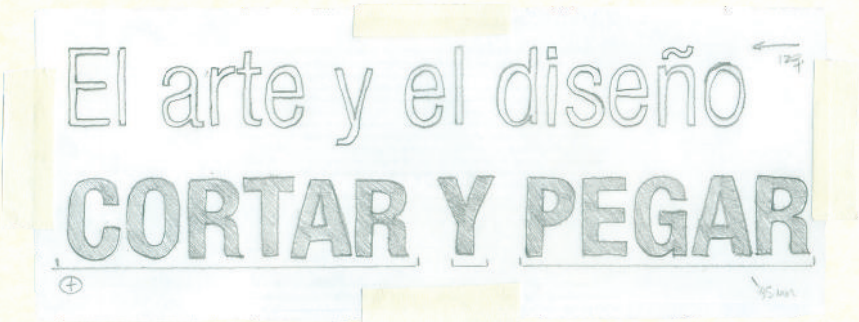
CONCURSO LITERARIO DE LA COLECCION "LA HISTORIA POPULAR"

Este concurso es el resultado de nuestra búsqueda constante de acercamiento con el público lector. Todas nuestras colecciones, todos nuestros títulos son pensados en función de esa idea central: interpretar las necesidades del público argentino y poder satisfacerlas.

Lo hemos hecho desde nuestro inicio y hoy, a punto de cumplir cinco años de existencia, podemos contabilizar, por encima de los miles de libros y fascículos editados en ese lapso, que la relación entre los lectores y el Centro Editor es viva, cálida, humana. No podíamos pedir más. Estamos satisfechos, y eso nos impulsa a seguir profundizando nuestra tarea editorial, a despecho de las enormes dificultades que encuentra en su camino una empresa como la nuestra.

La idea de lanzar un concurso se inscribe, por lo tanto, en la línea de difundir y desarrollar los contenidos culturales de nuestro pueblo. Es una manera de abrir nuestra editorial al público; es también una forma de promover los nuevos valores literarios argentinos; es nuestra manera de promover cultura popular.

Estas son las bases.



Cuando, hace cincuenta años, la editorial lanzó sus primeras publicaciones todavía no existía la fotocopiadora y en el tiempo que cerró no se había generalizado aún el uso de la computadora. Cada uno de los componentes gráficos de un libro o un fascículo se hacía a mano, dibujándolo, pintándolo o recortando y pegando elementos. La diagramación y el diseño eran artesanales.

Los contenidos llegaban al Departamento de Arte en originales escritos a máquina que se enviaban a componer al taller de linotipia, que les devolvía una larguísima tira de párrafos que el diseñador acomodaba en una hoja de diagrama, una suerte de esquema ordenador del espacio. Allí ubicaba también los títulos y los epígrafes –que llegaban aparte– y las imágenes, que tenían un tratamiento técnico específico.

Las tapas requerían, en general, de un boceto rápido a lápiz o con fibra y luego una maqueta hecha como un collage. Sus títulos se simulaban, se escribían, se pintaban o se armaban a partir de unas planchas de papel fotográfico que reproducían el abecedario y de las que había que recortar letra por letra y pegar con cemento de contacto, con el riesgo de que algún bromista de la redacción pasara y cambiara los caracteres de lugar. Hasta que apareció la salvación del Letraset, que permitía transferir las letras al papel, apoyando la plancha y raspando la letra elegida con un lápiz o un bolígrafo.

También los colores se fabricaban artesanalmente. A veces se pintaban los bocetos –con témpera, con acuarelas– o se indicaba el porcentaje de cian, negro, amarillo y

magenta al taller de offset que elaboraba el color para las películas, con los consiguientes enojos por los desfasajes entre lo pedido y lo logrado.

También podían elegirse las tonalidades a partir de una cartilla de colores o directamente enviar unas muestras.

– Tu corbata, bah –acotaba la escritora Graciela Montes, en jugoso diálogo con Ricardo Figueira.

– El Negro se paseaba por la redacción buscando colores, lo encontrabas mirando para cualquier lado con una tijera y de pronto ¡chac!, te cortaba la esquina de un libro o de una ropa. Por eso yo siempre tapaba mi corbata.

– Así era el Photoshop en ese tiempo: una lucha cuerpo a cuerpo.

Respecto a las imágenes, había algunos acuerdos con agencias periodísticas y los derechos se pagaban; también se encargaban trabajos a fotógrafos independientes; se recurría a museos y archivos públicos; se utilizaba el material que proveían los propios autores y se recorrían librerías de viejo.

Pero, a la vez, había mucho de sacar y poner, de donde fuera. "Prestarle un libro al Negro era un peligro, porque lo devolvía tijereteado– recordó Pablo Barragán, uno de los diseñadores que trabajó con Díaz–. Cortaba lo que necesitaba y, a veces, si la imagen le gustaba mucho y quería conservarla, volvía a pegarla con cinta en el volumen".

La contracara nada risueña de esa metodología le valió al Centro Editor un juicio y la prisión efectiva de Oscar Troncoso por seis meses en el pabellón 7 de la cárcel de Devoto, entre el 26 de diciembre de 1979 y el 25 de junio de 1980: "Osvaldo Bayer me denunció por plagio y estuve seis meses preso. Él había publicado un artículo en la revista *Todo es Historia*, que está citado varias veces, en el que incluyó dos mapas realizados por su hijo que fueron levantados por el Centro Editor en mi libro sobre los fusilamientos de la Patagonia. Y ese fue el problema. El juicio duró diez años y se resolvió ya en la época de la última dictadura militar. No la pasé nada bien pero me respetaron. Yo les escribía a los otros presos las cartas de protesta que los procesados presentaban a los jueces. Al final fui a parar a la imprenta de la cárcel, como corrector. Es difícil estar preso, pero de la gente del Centro tuve una solidaridad total; Boris me pagaba mejor el sueldo que cuando estaba en la redacción. Cuando salí, volví a trabajar al CEAL".

Sobre el tablero de arquitectura había siempre varios pinceles, algunos lápices, un marcador celeste, una tijera grande, la regla T, una escuadra, cinta adhesiva, cemento de contacto, espátulas, un cuentahílos y varias planchas de Letraset… Y en el piso papelitos, fotos, láminas, recortes… A fuerza de cortar y pegar el Negro Díaz –responsable de los lineamientos estéticos y conceptuales de las colecciones– definió la imagen gráfica de la editorial, que todavía hoy es reconocible y emblemática.

"Como la resolución gráfica tenía que ser muy rápida, el Negro buscaba una estética que le permitiera trabajar a velocidad. Recurrió al planteo gráfico que le permitía el modo de producción (el tipo de papel, las imprentas) del Centro Editor, que no eran como los de la arquitectura próspera de la revista *Summa*, por citar un ejemplo de la época. Y esas condiciones las cruzó de una manera maravillosa con una estética muy vanguardista", explicó Beatriz Sarlo.

Si hubo un área que supo hacer de la necesidad una virtud, ese fue el Departamento de Arte. Al Negro Díaz le bastaban dos tonos para hacer maravillas. Otro recurso era el de la "foto quemada", que le venía de perillas si la imagen era de poca calidad. Con esta técnica eliminaba las tonalidades intermedias de la fotografía: los grises claros se convertían en blancos y los oscuros pasaban a negro. Y si no intervenía las imágenes y las coloreaba con lápices pasteles o reforzaba algunos de sus contornos.

Las películas que volvían de la imprenta se guardaban para las reimpresiones. A veces se pegaban con cinta scotch, para juntar pedacitos sueltos. "Para aprovecharlas –ejemplificó Barragán– el Negro había inventado una colección que tenía unas formas octogonales en la tapa y que para eso iba rotando las películas y superponiendo de diferente modo los colores, de manera que usaba siempre las mismas películas pero el efecto visual variaba".

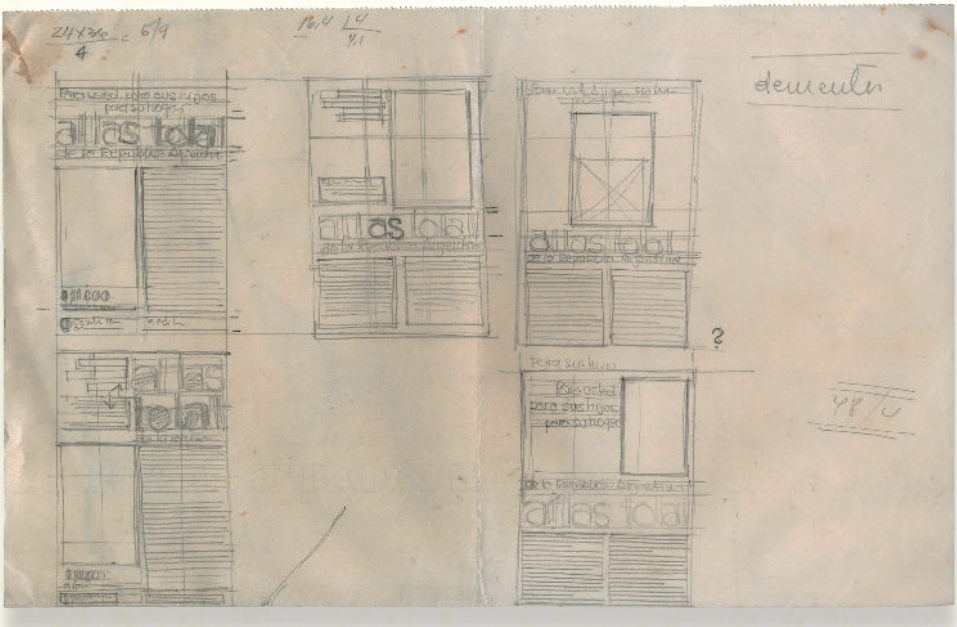
La limitación de recursos, su propia concepción estética y una tendencia ya natural a la austeridad, hicieron que, frente a los trabajos aturdidos de información, el jefe de arte eligiera la línea de la Bauhaus y la escuela suiza, donde primaban los diseños despojados, con muchos blancos y la tipografía sin *serif*, como la helvética. Hacía dudoso uso de recursos hoy habituales pero que no lo eran por entonces, como los recuadros, y era muy preciso para obtener símbolos y logos y lograr convertir un objeto suelto en un signo gráfico.

Con el tiempo, su estilo fue desestructurándose cada vez más. En distintas colecciones se atrevió a sumar más elementos y tonalidades y a jugar con el arte pop, tan característico de los sesenta.

"Para mí, hubo dos grandes diseñadores gráficos en la Argentina: Juan Carlos Distéfano y el Negro Díaz –sostenía el artista plástico Carlos Gorriarena–. Pero la diagramación del Instituto Di Tella era para un mundillo cultural, en un país que estaba dividido en dos. El intento de Boris Spivacow fue totalmente distinto, él logró incidir en el campo de la cultura popular y, desde la diagramación, el Negro Díaz eso lo tenía muy claro".

Insertos en una maquinaria de producción vertiginosa, libros y fascículos se incorporaron a las bibliotecas de los lectores con una naturalidad tal que pasó desapercibido su valor como obras de arte, que en más de un caso lo son.

ABCD
abcde
ABCdefg
ABCD
ABCDEF
ABCDefgh
ABCDefeghig
ABCDEFghijklmn
ABCDefghijk
ABCDEfghijklm
ABCDEFGhijklmnopq
AA abc
AA abcd
AA abcde
ABCD
abcdef
ABC abcde
AB
abc
A ab
AB abc
ABC abcde
ABCD abcdef
ABCDEFG abcdefghij
EgEg EgEg EgEg EgEg EgEg EgEg EgEg EgEg
EgEgEgEgEgEgEgEgEgEgEg



Boceto realizado por Gustavo Valdés para la serie Atlas total de la República Argentina

Maquetas de tapa realizadas a mano por Gustavo Valdés. La de Pintores Argentinos del Siglo XX no se utilizó y la infantil corresponde a un título que se publicó con el diseño y el nombre de la colección levemente cambiados: "Los libritos del Centro Editor"

Escultura, negativos y otros materiales utilizados por Ignacio Corbalán para el armado de la tapa del libro de poemas de Oliverio Girondo

[Composición e impresión]
[HOJA DE RUTA]

El ritmo de trabajo del Centro Editor era vertiginoso y la tecnología estaba exigida hasta el límite de sus posibilidades, por cierto mucho menores de lo que permite ahora la computadora.

Publicaron a caballo entre la linotipia y el offset y, al igual que lo que ocurría con el diseño, los procesos de composición e impresión demandaban un alto porcentaje de trabajo personal y artesanal. En esas condiciones llegaron a lanzar al mercado seis títulos en una semana, algunos de una factura de gran complejidad, según la referencia de Ricardo Figueira: "La del *Atlas de la República Argentina* fue una labor de muchos años, muy comprometida y muy complicada técnicamente. Para armar cada mapa, cada cuadro, había que pegar con una cera letra por letra, tirita por tirita y mandar así las páginas a componer. Y si volvían con erratas había que volver a cortar y a pegar. Todo se hacía a mano y, entre otras cosas, había que seguir la forma del río para pegar el nombre. En el primer número se voló el indicador de "R. Samborombón" y el río apareció pegado en Misiones. Otra vez, en la imprenta hicieron desaparecer a las islas Picton, Lennox y Nueva pensando que eran una manchita de suciedad en la imagen. Entre otra cosas, pedíamos las imágenes satelitales a la NASA".

La pata técnica de esos logros fue Carlos Giraudo, quien había empezado a trabajar con Spivacow como cadete en Eudeba, en donde tuvo que pedir licencia –según consta en los registros de la editorial– para presentarse al servicio militar del que finalmente

se salvó. Ya en el CEAL llegó a tener a su cargo la coordinación de todo el proceso de producción de modo que, desde los originales escritos a máquina hasta los volúmenes terminados, todo pasaba por sus manos. Todo, menos los pagos a los proveedores y servicios, que –si la situación estaba dura– Spivacow financiaba y refinanciaba, y hasta llegó a pagar en especias.

La hoja de ruta era más o menos la siguiente:

- De la redacción, salía el texto original, con las indicaciones sobre el tipo de letra y las medidas necesarias para que entre en la página (en caja).

- El linotipista iniciaba entonces el proceso de composición: fundía en plomo los textos puestos ya en medida y mandaba a la redacción una larguísima tira de texto (la galera): una copia si se trataba de un libro y dos si eran los fascículos porque una era para Diseño y otra para Corrección.

- De Diseño se devolvían las galeras corregidas y la página entera diagramada sobre un papel.

- Se disponía una segunda corrección luego de la cual la linotipia preparaba los acetatos correspondientes a cada página.

- Por otro lado, en un taller offset se sacaban las películas de las imágenes y los titulares. Respecto a la tapa, iba la maqueta original, con las indicaciones necesarias, directo a hacerse película.

- Reunidas las películas y los acetatos, se llevaban a la imprenta y con ello se armaban las páginas completas que alguien de la redacción debía ir a controlar y, si todo estaba bien, dar su aprobación para la entrada en máquina. En algún momento, en lugar de tener que ir, empezaron a recibir en la oficina los ferros, que eran una pre-impresión que servía para chequear que todo estuviera en su lugar. Con el conforme final, todo se imprimía en pliegos de papel que en general medían 82 por 118 centímetros; de cada uno se obtenían 32 páginas para un fascículo y 64 para un libro. El papel era comprado y provisto a la imprenta por la editorial.

- Los pliegos de papel impresos se doblaban, ordenaban y abrochaban en la encuadernadora.

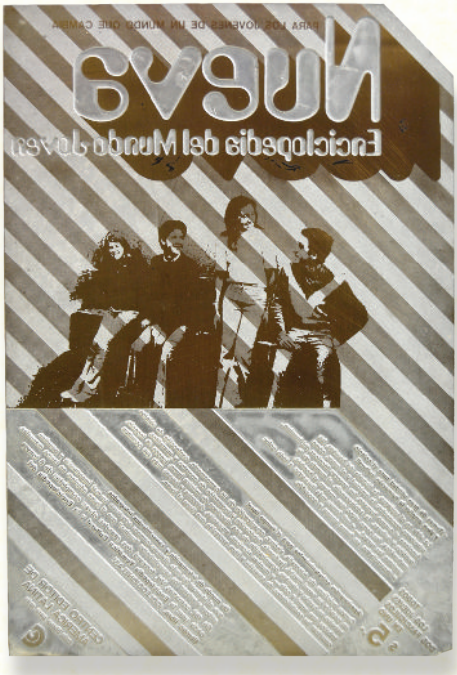
- De allí eran llevados a la distribuidora que los repartía en librerías y quioscos.

- El destino final era la biblioteca del lector.

Películas de impresión para cuatro colores del fascículo *Petorutti* de la serie Pintores Argentinos del Siglo XX. Colección CEAL, Departamento de Archivos de la BN

Giuseppe Garibaldi, según grabado de la época.

Películas y páginas impresas correspondientes al fascículo *Berni* de la serie Pintores Argentinos del Siglo XX. Colección CEAL, Departamento de Archivos de la BN



Clichés para la impresión de publicidad de la colección Nueva Enciclopedia del Mundo Joven.
Colección CEAL, Departamento de Archivos de la BN

"MÁS LIBROS PARA MÁS"

Si bien muchas de las estrategias encaradas por el Centro Editor de América Latina estaban dirigidas a la supervivencia cotidiana, repensadas a la distancia dejaron marcas culturales que trascendieron esos esfuerzos coyunturales.

Prácticas como el reaprovechamiento de los materiales reagrupados en tomos le dieron perdurabilidad a la vida frágil y efímera de los fascículos; la necesidad de aprovechar los pliegos de papel hasta el último milímetro impulsó la invención de nuevos formatos; la dificultad de conseguir los derechos de autor de ciertas obras (porque no estaban disponibles, porque la editorial que los tenía no los cedía o porque los cedía a cambio de cifras imposibles de pagar) hizo que se pusieran en circulación otras, olvidadas o no reconocidas, que el CEAL acercó por primera vez al público; las reediciones a lo largo del tiempo acercaron a lectores generacionalmente nuevos, que podían acceder a viejas colecciones.

"Los famosos refritos del Centro Editor enojaban muchísimo a varios –comentaba Amanda Toubes, pieza clave en la recuperación de esta experiencia editorial–. Sin embargo, creo que más allá de hacer una reimpresión, que por supuesto tenía un objetivo de venta, Boris también lo pensaba con criterio cultural: que la información estuviera permanentemente al alcance de todos".

Es cierto que en mucho de lo publicado el papel era de baja calidad, los volúmenes se deshojaban y la letra era extremadamente pequeña. Pero todo era admisible, a ojos de Spivacow, si eso facilitaba que el libro llegara, a bajo precio, al lector. Entender las reglas del sistema pero, a la vez, trampearlo, era parte de un posicionamiento cultural e ideológico.

No es que el Centro Editor haya inventado todo. Sin dudas registra antecedentes: las editoriales Abril y Eudeba (experiencias de las que muchos del Centro habían participado); distintos sellos de perfil popular y de izquierda; incluso emprendimientos de difusión del libro destinados a la alfabetización masiva encabezados por Sarmiento o las elites ilustradas de principios del siglo XX.[1]

Quizá justamente por estar inserta en la lógica de la entonces creciente industria cultural, lo distintivo en el caso del CEAL es la envergadura del proyecto (la cantidad, la calidad, lo novedoso de sus temáticas y enfoques, su longevidad y perdurabilidad), así como su incidencia directa y concreta en el mercado editorial en el que se movió.

Hace cincuenta años, el Centro se presentó en sociedad con el eslogan "Más libros para más" y en cuatro palabras desarticuló la siempre reeditada antinomia cultural entre cantidad y calidad; la (falsa) oposición entre saber o divulgación; especificidad o masividad. Más que sus libros que aún se siguen leyendo, más que sus fascículos que todavía se siguen consultando, lo que el sello de Boris Spivacow dejó como herencia a la industria cultural es la urgencia ineludible de repensarse fuera de estos pares antagónicos.

1. Para ampliar este concepto consultar Gustavo Sorá, "El libro y la edición en Argentina. Libros para todos y modelo hispanoamericano", en *Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, CeDInCI, 2011.

Fascículo de la colección Siglomundo, prohibida por la dictadura de Onganía y posteriormente continuada bajo el nombre de Nuevo Siglomundo

La primera edición de Capítulo, la segunda versión ampliada y una compilación temática

La publicación original, de 1972 y una reedición de 1990

EQUIPO DE TRABAJO

Presidencia y gerencia general Boris Spivacow

Subgerencia Luis Bertini, Ángel López Riesco, Arístides Romero

Contaduría Luis Bertini, Oscar Calvelo, Adriana Chiozza, José Denaro, Remy Grasso, Virginia Guerrero

Administración Luis Castiglione, Elsa Corrado, Alberto De Renzi, Susana Gendlin, Alberto Giudice, Leonor Nayar, Ana Omine, María del Carmen Parra, Ester Rega, Nélida Rega, Ernestina Ruggero, Liliana Sosa, Graciela Terrón, Alba Vanni

Secretaría Noemí Capano, Carmen González de García, Mabel Pilla, Marta Poretti

Asesoría legal Mario Cadranel, Genaro Carrió, Eduardo Lóizaga, Leopoldo Portnoy

Director de arte Oscar Díaz

Diseño y diagramación Pablo Barragán, Ana Teresa Catáneo, Estela Enecoiz, Juan Carlos Giraudo, Silvia González, Diti Hochstimm, Helena Homs, Eduardo "Tito" López, Adriana Martínez, Mario Mignone, Alberto Oneto, Diego Oviedo, Nélida Palé, Ricardo Pereyra, Mariana Romandini, Oscar Sanmmartino, Gladys Tropea, Gustavo Valdés, Roberto Veiga, Leonardo Werenkraut

Documentación, archivo y fotografía Fiora Bemporad, Horacio Clemente, Ignacio Corbalán, Ricardo Figueira, Daniel Giménez Ockelmann, Estela Laveglia, Daniel Menassé, Marta Merkin, Gianni Mestichelli, Pica, Martha Pugliese, Enrique Rekos, Félix Rial Viggiano

Lectura de galeras, corrección, traducción, revisión de textos Alberto Bernades, Graciela Cabal, Graciela Montes, Miguel Palermo, Eduardo Paz Leston, Julia Saltzmann, Florencia Verlatsky

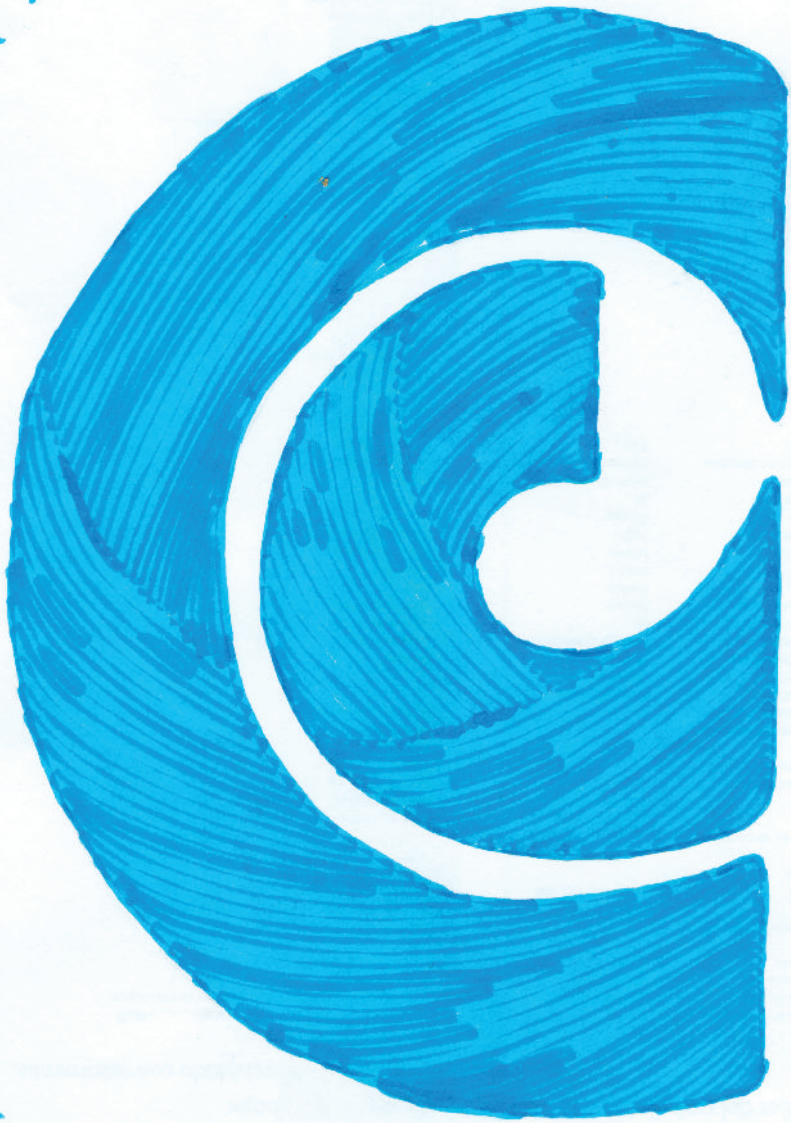
Producción Marta Carrera, Raúl Comes, Juan José Dragoevich, Ernesto Ferrando, Juan Carlos Giraudo, Daniel Luaces, Natalio Lukawecki, Fermín Márquez, Alicia Papuccio, Carlos Pérez, Elisa Rando, Andrés Sikirko, Jorge Torres, Ariel Villalba

Ventas y expedición Gualberto Aguirre, Alberto Álvarez, Wenceslao Araujo, Marino Benítez, Juan Carlos Calvete, Marcelo Campero, Juan Campos, Rodolfo Cañete, Jorge Cufre,

Graciela Dutech, Adriana Chiozza, Héctor Contizanetti, Claudia Costaguta, Alejandro De Ameller, José De León, Juan Denava, Daniel Drago, Mario Falgarona, Roberto Favalo, Celia Ferdman, Eugenio Florio, Adolfo García, Alberto Giovanoli, Roberto Gutiérrez, Jorge Ibañeza, Pablo Kemeny, Héctor López, Eduardo Montoya, Alejandro Nicoletti, Elba Pereyra, Marta Pereyra, Delia Pigretti, Norberto Prado, Claudio Rajoy, Atilio Ramiglia, Eduardo Rodríguez, Ernestina Ruggeri, Atilio Ruggero, Beba Ruggero, Aldo Sangoi, Marta Sangoi, María Julia Solano, Andrés Somer, Alejo Torres, Carlos Torres, Alberto Torrilla, Gustavo Torrilla, Manuel Torrilla, Carlos Velázquez, Benito Villamayor

Publicidad y promoción Buenaventura Bueno, Horacio Clemente, Ignacio Corbalán, Francisco Ferrara, Guillermo Justo

Directores de colección, secretarios y equipo de trabajo Horacio Achával, Jorge Aguirre, Sergio Albertoni, Ramón Alcalde, Carlos Altamirano, Carmen Aranovich, José Babini, Jorge Bacqué, Sergio Bagú, Susana Bahamonde, Ricardo Bastida, Enrique Bayota, Alberto Bernades, Lilia Ana Bertoni, Ariel Bignami, Juan Blanco, Antonio Bonnano, Eduardo Bonnassiolle, Eugenio Bulygin, Graciela Cabal, Heber Cardoso, Hugo Cardozo, Oberdan Caletti, Ofelia Castillo, Oscar Capristo, Genaro Carrió, Guillermina Casas, Atilio Cattaneo, Guillermo Chifflet, Cristina Chiozza, Elena Chiozza, Pablo Costantini, Jorge Miguel Couselo, Rosa Cusminsky, Guillermo Ernesto Cussianovich, Luciana Daelli, Josefina Delgado, Nora Dottori, Norman Enz, María Emma Espoille, Delia Etcheverry, Esteban Fassio, Beatriz Ferro, Ricardo Figueira, Aníbal Ford, Eduardo Galeano, Ernesto Garzón Valdés, Guillermo González, Haydée Gorostegui de Torres, Luis Gregorich, Marta Isabel Guastavino, Cristina Iglesia, Alicia Iglesias de Cuello, Inés Izaguirre, David Jacovskis, Marcelina Jarma, Jorge Lafforgue, Carlos Lafuente, Carlos Landini, Fernando Lida García, Eduardo López, Daniel Luaces, Carlos Maggi, Beatriz Marchetti, Manuel Martínez Carril, Carlos Martínez Moreno, Graciela Mellibovsky, Liliana Menéndez, Néstor Míguez, Matilde Milesi, Graciela Montes, Noemí Monzón, Pablo Negri, Gerardo Oliveira, Luis Ordaz, Nélida Pale, Ovidio Palassoli, Ricardo Palmas, Fernando Paso Viola, Carlos Pérez, Amílcar Persichetti, Delia Pigretti, Alberto Pla, Roger Pla, Margarita Pontieri, Alejandro Portal, Juan Carlos Portantiero, Adolfo Prieto, Eduardo Prieto, Hugo Rapoport, Carlos Real de Azúa, Jaime Rest, Analía Roffo, Oscar Rojas, Eduardo Romano, Luis Alberto Romero, Julio Rossiello, Gabriel Saad, Manuel Sadosky, Pedro Sáenz, Julia Saltzmann, Daniel Samoilovich, Beatriz Sarlo, Adriana Savin, Julio Schvartzman, Jorge Silvestri, Guillermo Taboada, Graciela Taddey, Francisco Suárez Toledo, María Tiraboschi de Lavia, Amanda Toubes, Oscar Troncoso, Noemí Ulla, Oscar Varsavsky, José Vazeilles, Marta Viola, Jorge Warley, Gregorio Weinberg, Leonardo Werenkraut, Susana Zanetti, Diana Zeoli



VÍCTIMAS DEL HORROR

Daniel Luaces, estudiante de Psicología y uno de los más jóvenes integrantes del Centro Editor fue a votar en contra de Ottalagano como interventor de la Universidad de Buenos Aires, luego de lo cual no volvió a su casa ni al día siguiente a la editorial, en donde trabajaba. El 13 de diciembre de 1974 su cuerpo apareció acribillado.

"Pasamos esa tarde sentados en el cordón –recuerdo muy bien esa triste reunión de amigos- hasta que Boris Spivacow y el Negro Díaz salen a decir que sí, es que Daniel, nuestro Danielito Luaces. Lo enterramos al día siguiente en el cementerio de Avellaneda. Hicimos cientos de llamados queríamos que todos supieran. Pero muchos tuvieron miedo de ir: el terror ya estaba instalaldo", testimonia Graciela Montes.[1]

Fue el preludio del terror que se instaló a partir de 1976: Claudio Adur, Martha Brea, Atilio Cattaneo, Conrado Ceretti, Diana Guerrero, Ignacio Ikonicoff, Graciela Mellibovsky y Carlos Pérez fueron colaboradores del CEAL detenidos y desaparecidos por la última dictadura militar. Matilde Milesi y Graciela Taddey, sobrevivieron y se exiliaron.

Bajo el mismo régimen de facto, cuando fueron requisados los depósitos del Centro se llevaron detenidos a varios empleados e incluso a dos integrantes de papelera Carranza que estaban trabajando en el lugar: Wenceslado Araujo, Juan Campos, Aníbal Contiznetti, Jorge Cufre, Eugenio Florio, Alberto Giovanoli, Roberto Gutiérrez, Alejandro Nicoletti, Andrés Somer, Héctor López y Benito Villamayor.

El juez federal de La Plata Gustavo de la Serna dejó finalmente libres a las personas (luego de que Boris Spivacow se presentara espontáneamente a declarar como único responsable de los materiales) pero determinó la quema de 24 toneladas de libros en un baldío de Sarandí.

1. Graciela Montes, "Amigos", en *Treinta ejercicios de memoria, A treinta años del golpe*, Buenos Aires, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación Argentina, 2006.

LOS FUNDAMENTOS DE LAS CIENCIAS DEL HOMBRE
El mundo de Charles Chaplin
Eisenstein, Arcella, Kleiman y otros
Centro Editor de América Latina

80
Charles Darwin
Un naturalista en el Plata

PRIMERA HISTORIA INTEGRAL
RIVADAVIA, PROCER O MITO

atlastotal
de la República Argentina
46

Edgar Morin
LAS ESTRELLAS DEL CINE

CONFLICTOS Y PROCESOS
Vida cotidiana de la oligarquía argentina (1880-1890)
2

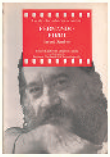
TIERRA DE NADIE
Los tres maridos burlados

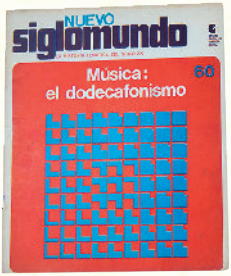
EL ATORRANTE

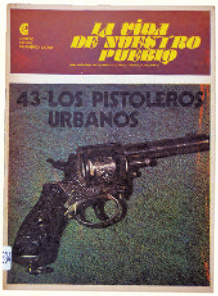
Viaje al centro de la Tierra

Mi país tu país
La Argentina
124

8
Transformaciones
LA PUBLICIDAD EN EL MUNDO ACTUAL




NUEVO
siglomundo
Música: el dodecafonismo
60


LA MIRA DE NUESTRO PUEBLO
43-LOS PISTOLEROS URBANOS

Historia de América
55
PERÓN

Mi país tu país
El cine argentino
12
CUADERNO

José Panettieri
Los trabajadores
capítulo

FAUNA ARGENTINA
El carpincho

Leopoldo Marechal

HAROLDO CONTI
Con otra gente

LOS HOMBRES
75
Descartes

Cuentos de Polidoro 9
Los sueños de José
Centro Editor de América Latina

Tangos

Los cuentos del Chirbiril
El reloj de la torre

Guy de Maupassant
Horla, el vampiro invisible. ¿Quién sabe?

transformaciones en la historia presente
32
PERÓN VUELVE

AL PIE DE LA MÁQUINA

Breve glosario de los sistemas de composición e impresión

Sistema de impresión tipográfico

Modo de impresión manual que se realizaba letra por letra mediante un palo de componer y cajones de tipos. Es el sistema tradicional nacido junto con la imprenta que actualmente está en desuso, reemplazado por el offset.

Cliché: Grabado, generalmente de metal, utilizado para imprimir imágenes.

Tipo móvil: Cada unidad correspondiente a letras, números y otros signos ortográficos y de puntuación. Podían ser de madera o de metal.

Tipografías

Familias de letras: Con el avance de la imprenta se desarrollaron también diferentes diseños de letras.

Por forma: Se clasifican según tengan o no *serif*, es decir, remates, pequeñas líneas que se encuentran en las terminaciones de las letras, principalmente en los trazos verticales u horizontales. Las letras sin *serif* no llevan ningún tipo de terminación.

Sistema de linotipia

Con el objetivo de automatizar el proceso de impresión, en el siglo XIX se creó una máquina con un teclado –similar a una máquina de escribir– con la que se componían los textos a partir de matrices (una línea de texto cada vez) y se las fundía en plomo. Una

vez impreso el texto, el metal se volvía a fundir y quedaba listo para reutilizarlo en la composición de nuevas líneas.

Componedor: Regla de madera o hierro con un borde a lo largo y un tope en uno de los extremos, en la cual se colocan una a una las matrices –letras y signos– que componen la línea.

Galeras: Pruebas en papel de los textos en crudo y de corrido para su corrección y revisión.

Acetato: Pruebas realizadas en acetato de las páginas ya diseñadas listas para su impresión en offset.

Sistema de impresión en offset

Utilizado a partir de mediados de la década del setenta, este modo de impresión basa su funcionamiento en una serie de rodillos y cilindros que transfieren la imagen al papel de modo indirecto.

Películas: Planchas de poliéster que reproducen textos e ilustraciones.

Fotocromos: Son las películas utilizadas para imprimir las imágenes. Son cuatro, correspondientes a los colores base –cian, magenta, amarillo y negro–, a partir de los cuales se logra todo el resto de las tonalidades.

Fotolitos: Negativos fotográfícos utilizados para hacer las películas o para imprimir una prueba en papel.

Simbad el marino

LA VIDA DE NUESTRO PUEBLO

Con otra gente

RIVADAVIA

R. Molinari

JUAN CARLOS ONETTI

Arturo Cancela

CERVANTES

EL DADAISMO

Transformaciones

FRANZ KAFKA

LOS AÑOS LOCOS

OLIVERIO GIRONDO

R. Fogwill

MOVIMIENTO OBRERO

A. Barrenechea, N. Jitrik, J. Rest y otros

DRUMMOND DE ANDRADE

Viaje al centro de la Tierra

Van Gogh

SOCIEDAD Y CULTURA

B. Fernández Moreno

ANTONIO DI BENEDETTO

Goethe

BOCCACCIO

Bernardo Kordon

Martín Fierro

Sanguin

LA EDUCACION ARGENTINA 1955 1980

Alberto Gerchunoff

Ezequiel Martínez Estrada

HUDSON

FAUNA ARGENTINA

CESAR TIEMPO

GERMAN ROZENMACHER

"El misterioso cocinero volador"

HORACIO QUIROGA

Roberto Arlt

LOS GAUCHOS JUDIOS

FERNANDEZ MORENO

CHEJOV: LAS LETRAS RUSAS DESPUES DEL REALISMO

Vallejo

Paraná Sendrós

VICENTE LENERO

AKUTAGAWA

O. Steimberg

MONTAIGNE Y EL NACIMIENTO DEL ENSAYO

El escritor y la industria cultural
El camino hacia la profesionalización 1810-1900

atlastotal de la República Argentina

Cuentos de Polidoro

Julio Verne

Los cuentos del Chiribitil

Jorge Luis Borges

Calderón

Marco Denevi

Neruda

EDUARDO GUTIERREZ

HAROLDO CONTI

LA CABEZA DE GOLIAT

RIMBAUD

FERNANDO BIRRI

EL CORDOBAZO

HISTORIA DEL CINE ARGENTINO

Los nacionalistas

ESTEBAN ECHEVERRIA

José Hernandez

El matadero

L. Lugones

EL ATORRANTE

RUBEN DARÍO

Dostoievski

ROSAURA A LAS DIEZ

Berni

Martí

LA LITERATURA ITALIANA: VERISMO Y FIN DE SIGLO

Alberto Bróccoli

El juguete rabioso

Historia funambulesca del profesor Landormy

Pizarnik

LA CERILLA SUECA

Presidente de la Nación
Mauricio Macri

Ministro de Cultura
Pablo Avelluto

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Director
Alberto Manguel

Subdirectora
Elsa Barber

Directora General de Coordinación Bibliotecológica
Elsa Rapetti

Director General de Coordinación Administrativa
Marcos Padilla

Director General de Acción Cultural
Ezequiel Martínez

Investigación, textos y curaduría: Judith Gociol. **Diseño**: Daniela Carreira. **Fotografía**: Daniela Carreira, Ximena Duhalde. **Digitalización**: Mariela Gamba, Lucía Schachter. **Materiales**: Vera de la Fuente, Nicolás del Zotto, Natalia González Tomassini, Ana Guerra, Teresa Kininsberg, Cecilia Larsen.

Áreas de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno que intervinieron en la muestra y el catálogo: Archivos, Historieta y Humor Gráfico Argentinos, Producción, Publicaciones, Diseño, Exposiciones y Visitas Guiadas, Hemeroteca, Libros, Museo del libro y de la lengua, Prensa y Comunicación, Preservación, Procesos Técnicos, Relaciones Públicas, Selección de Materiales Bibliográficos, Vehículos Institucionales.

Agradecimientos: Jorge Albertoni, Darío Cantón, Marcelo Cioffi, Magalí Gociol, Raquel Gociol, Ángela Ruggiero de Corbalán, Diego Rosemberg, Graciela Rosenberg, Carlos Giraudo, Irene Spivacow, Miguel Spivacow, Alberto Torrilla, Amanda Toubes, Facundo Troitero, Patricia Valdez.

La tapa de este catálogo está basada en el boceto de tapa de la colección Pintores Argentinos del Siglo XX, realizada por Gustavo Valdés y reproducida en página 42.

Biblioteca Nacional
Mariano Moreno

museo del libro
y de la lengua